
Vol à voile de Blaise Cendrars

La naissance d'un pseudonyme

David Martens

Pour Luisa Montrosset

Tout texte est lacunaire, troué. Ce sont ces lacunes qu'il recouvre de son tissu pour les dissimuler. Le tissu qui masque, en même temps révèle, épousant parfaitement le contour de ce qu'il voile. (Sarah Kofman)

À l'interface du collectif et du singulier, la logique de l'héritage touche au cœur des processus de constitution identitaire. De ce point de vue, la question de la nomination, de la transmission des noms et de leur rôle dans l'institution sociale de la filiation s'avère décisive. Elle constitue l'un des points de jonction de la double articulation de la logique de l'héritage. Censé désigner un individu singulier, le nom l'inscrit dans le même temps au sein d'une lignée et institue par délimitation son héritage selon les lois de la généalogie. Donné en fonction d'un ensemble de mœurs fréquemment articulé en législation, le nom inscrit de façon déterminée le sujet au sein de l'ordre symbolique, s'attachant à lui comme une seconde peau, par rapport à laquelle l'individu est conduit à se positionner. C'est dire que le nom s'impose à celui qui le porte, mais dans le même temps lui laisse une certaine latitude, puisqu'il peut aussi bien se l'approprier, le faire sien, que le rejeter en bloc.

Qu'en est-il du pseudonyme, dans la mesure où celui-ci est le fruit d'un choix à deux niveaux (celui du procédé et celui qui porte sur le nom)? Marquant une rupture avec l'ordre de la filiation, il constitue une affirmation de singularité non seulement par rapport à une structure familiale, mais aussi au regard d'une norme sociétale, puisqu'il tranche par rapport aux usages courants de l'anthroponymie. Au sein de l'institution littéraire, le pseudonyme apparaît certes comme une pratique courante, mais qui n'en reste pas moins d'exception au regard de la norme qui consiste à publier sous son nom d'état civil. Par ailleurs, fréquemment sous-tendue

par un fantasme de *tabula rasa*, la stratégie pseudonymique réactive nécessairement un héritage : elle est elle-même codée dans la mesure où elle hérite d'une tradition et, de plus, le faux nom s'inscrit toujours dans un réseau symbolique, de sorte qu'il n'écarte jamais un héritage ou une filiation que pour en saisir un ou une autre.

L'invention par Frédéric Louis Sauser du pseudonyme de Blaise Cendrars sous lequel il s'est fait connaître s'inscrit dans la tension problématique de la logique d'héritage et de filiation attachée au nom et à sa transmission. Si l'on en croit le récit à vocation autobiographique *Vol à voile*, publié en 1932 à Lausanne, cette naissance d'un écrivain se place sous le signe d'un rapport ambivalent à une figure paternelle problématique et, plus largement, à une inscription au sein d'un milieu familial perçu comme oppresseur. Bien que le pseudonyme n'y soit pas à première vue un enjeu central, qu'à vrai dire il n'y soit explicitement jamais évoqué, *Vol à voile* fournit des indications quant aux motivations qui ont conduit à la création de l'auteur baptisé «Blaise Cendrars». Significativement, les différents épisodes relatés – un voyage en Chine en compagnie d'un marchand, la jeunesse à Neuchâtel et une fugue ferroviaire en Allemagne – sont en effet *tous* antérieurs à 1912, date à laquelle ont été publiées *Les Pâques à New-York*, poème qui constitue l'acte de naissance du poète.

Vol à voile apparaît comme un récit fondateur à bien des égards. Réponse de Cendrars à la proposition de l'éditeur Sven Stelling-Michaud de raconter ses souvenirs de jeunesse, le lieu d'édition du livre – la collection des «Cahiers romans», chez Payot (Lausanne) – ainsi que la nationalité de son commanditaire ne sont pas indifférents pour un écrivain ayant acquis la nationalité française suite à son engagement dans la Grande Guerre. Outre que ce texte constitue le premier récit dans lequel l'auteur évoque ouvertement ses origines, il s'agit de la seconde publication de l'écrivain chez un éditeur helvète, trois ans après *Une nuit dans la forêt* (paru à Lausanne, déjà, en 1929). Ces deux récits entretiennent une relation étroite, notamment par ce retour éditorial aux sources de l'appartenance nationale à travers une prose autobiographique qui n'apparaît pas encore à cette époque – il s'agit de ses premiers récits ressortissant à cette veine de son œuvre – comme une marque de fabrique de Cendrars¹.

D'allure relativement anecdotique à certains égards, ce récit se donne à lire comme l'archéologie secrète de la naissance d'un pseudonyme dont il livre certains enjeux cruciaux. *Vol à voile* expose en effet les motifs de l'identification du fils à un père prodigue héroïsé car stigmatisé au sein de la structure familiale. Sur cette toile de fond, une rupture fondatrice s'opère à la faveur d'une confrontation entre le jeune homme et un père dont il attend une reconnaissance qui ne viendra pas.

Dans cette scène primitive qui constitue le cœur de ce récit, Cendrars donne à lire son pseudonyme de braises et de cendres comme une rupture instaurée dans l'ordre filiation, mais dans le même temps comme la préservation de l'héritage d'une figure paternelle imaginaire, dont le géniteur n'a pas été en mesure d'assurer l'existence et/ou d'endosser le rôle. Cette figure, le fils la reprendra à son compte et lui donnera vie sous le nom de Blaise Cendrars, jouant ainsi sur la scène littéraire une fantasmagorie intime.

Une « communauté de destin » ambiguë

Vol à voile relate trois épisodes distincts de la biographie mythifiée de l'auteur. Le récit de la vie dissolue de l'adolescent à Neuchâtel et celui de la fugue qui s'en est suivie constituent l'épisode central du récit. Ses enjeux principaux concernent les relations difficiles du narrateur avec sa famille et, plus particulièrement, avec un père dépeint de façon pour le moins ambivalente. Comme l'a pointé Claude Leroy, «[m]algré les apparences, une communauté de destin se dessine»¹ entre les deux hommes. En effet, de nombreux traits de l'image que Cendrars livre de lui-même à travers son œuvre recoupent ceux du portrait paternel. En l'occurrence, la partie du récit consacrée au séjour à Neuchâtel s'ouvre par l'évocation «des frasques, des blagues, des fredaines» (435)² perpétrées par Cendrars. Or, celles-ci paraissent la réplique de celles dont le père se serait rendu coupable en se lançant dans de multiples entreprises financières qui ont mis sa famille sur la paille.

De façon notable, les mésaventures de l'un et de l'autre s'initient par l'éloignement de l'univers scolaire, et plus spécifiquement de celui des chiffres et du calcul : si jadis le père «avait quitté le professorat des mathématiques» (439-440), son fils cadet refuse pour sa part de fréquenter «l'École de commerce» pour y «faire de la comptabilité» (437). Cette rupture va de pair avec une participation à l'ordre de la dépense gratuite, du risque et du luxe : pour le premier par ses déboires financiers, pour le second par une série de dépenses à crédit qui l'ont conduit à contracter «des dettes» (436), comme pour l'achat d'une «grosse moto rouge qu'il s'était payée, sans argent» (435). L'autoportrait de Cendrars en homme prodigue et en brasseur d'affaires sera développé à de nombreuses reprises à travers l'œuvre, en résonance avec cette profession de foi héritée du père qu'il formule dans *Bourlinguer* en 1948 :

«L'argent est fait pour être remué!», disait mon père. Tantôt on en avait trop à la maison et tantôt pas assez. Ma mère devenait folle. Et c'est pourquoi je tiens

1. Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, «Objet», 1996, p. 47.

2. Blaise Cendrars, *Bourlinguer*, suivi de *Vol à voile*, Claude Leroy (éd.), Paris, Denoël, «Tout autour d'aujourd'hui», 2003. Les références à *Vol à voile* se feront entre parenthèses dans le texte.

l'argent en mépris. [...] Je m'étonne que les gens se passionnent pour ce truc-là et s'empoisonnent l'existence pour laisser ou toucher un héritage.¹

Deux systèmes de valeurs antagonistes se partagent dans *Vol à voile* la distribution et l'évaluation des protagonistes. D'une part, celui du devoir, de la moralité et des accommodements avec le principe de réalité, auquel se rattache le pôle maternel de la famille. Dans cette perspective, «les affaires sont les affaires», en vertu d'une idéologie fondée sur la coïncidence des choses avec elles-mêmes et des mots avec ce qu'ils désignent. Aux antipodes de cet espace normatif figure un père décrit comme «un bon gros jouisseur» (438), caractérisé par sa pratique de la dépense somptuaire et animé par un principe de plaisir auquel il semble ne pouvoir guère résister, selon l'adage transmis au narrateur par son initiateur Rogovine, marchand qui le prend sous son aile lors de son voyage en Chine: «[L]es affaires ne sont pas les affaires, c'est *faire plaisir* aux autres!» (434, n. s.), comme le fait le père du narrateur lorsqu'il rentre de ses nombreux voyages, les bras chargés de présents².

Stigmatisé au sein de la cellule familiale à travers un lexique de la criminalité, cet homme représente pour son fils cadet une figure d'identification privilégiée, d'autant plus qu'elle se voit interdite par la condamnation dont elle fait l'objet. Ainsi, si «à la maison, [s]on père faisait figure de coupable» (439), son fils «était[] secrètement de son côté et [s']imaginai[t] être son complice» (443). Liée à la ruine familiale que le père a provoquée, cette culpabilité touche aux pouvoirs d'une parole prise en défaut par ses réalisations effectives. Elle tiendrait à «[s]on don d'illusion [...] prodigieux et [son] [...] absence de tout sens de la réalité dans l'ordre pratique» (440). Dans la mesure où le terme de don désigne une faculté, mais aussi le résultat du don ou l'action de donner, la formule cendrarsienne peut donc désigner le don de s'illusionner dont serait pourvu le père, mais aussi les illusions qu'il prodigue à son entourage, en particulier lorsqu'il promet la réussite de ses nouveaux projets.

Cette parole donnée fait l'objet d'une double valorisation, fondée sur les deux pôles axiologiques qui structurent le récit: la famille de ce père ne pouvait plus «ajouter foi», avait «perd[u] confiance en tout ce qu'il pouvait entreprendre» (442), de sorte que celui-ci avait épuisé son crédit. Mais elle participe dans le même temps – à travers le paradigme du «don» – de l'éthique de la dépense somptuaire associée à la figure paternelle. Le constat de la réussite des effets qui en étaient escomptés qualifie positivement ceux qui en ont usé (et abusé): dans *Vol à voile*, le père et le fils ont en commun d'avoir produit du faux, notamment une parole fausse. Le narrateur relate ainsi, à propos de ses absences à l'École de Commerce, qu'il est parvenu à donner le change durant plus d'un an par l'imitation de... la

signature parentale¹. En cela encore, il répète le geste de son père, lequel, après avoir brûlé en pure perte ses propres fonds, a «engagé [...] la dot de sa femme» (440), a recouru «à l'argent de ses beaux-parents» (444) et a ainsi «comprom[is] le nom» (440) de son beau-père, instance familiale de la Loi qui ne manque pas de lui reprocher ses manquements.

Dans *Vol à voile*, le père et le fils ont notamment en commun d'avoir produit une parole fausse, qui engage le nom d'un autre issu, dans la structure familiale, de la précédente génération. Le fils s'efforce à ressembler à son père et leur entrevue consiste pour lui à administrer la preuve de cette filiation, en la faisant reconnaître par son modèle. Le geste ne va pas sans ambiguïté, dans la mesure où la confession du jeune homme pose cette filiation sur le mode du fait accompli, tout en attendant sa ratification. En outre, si le narrateur s'identifie à cet homme admiré dont il entend capter l'héritage symbolique, c'est selon une ambivalence qui suggère que ce n'est peut-être pas une, mais deux figures paternelles distinctes qui se trouvent mises en scène par Cendrars dans *Vol à voile*. Or, c'est précisément de cette division de la figure paternelle que va naître le poète, des cendres de Frédéric Sauser, en même temps que de celle d'un père qui ne justifie pas le prestige dont son fils l'avait jusqu'alors auréolé.

Du père imaginaire au père réel

Point de basculement de *Vol à voile*, l'entrevue du narrateur avec son père livre des pistes pour interpréter l'ambiguïté de cette identification. Cette confrontation a valeur de rupture fondatrice. Elle bouleverse le tableau que le jeune homme se faisait jusque-là de la cellule familiale et du clivage par rapport auquel il se situait, secrètement, dans la filiation d'un père héroïsé par les frasques financières de son passé. L'auteur n'a connaissance de ces faits – décrits selon une axiologie déterminée par les schèmes de l'ascension et de la chute, vecteurs privilégiés des jugements de valeurs² – que par les récits qui lui ont été faits d'une époque antérieure à sa naissance:

[J]e n'ai pas connu mon père à l'époque de sa splendeur, ni au moment héroïque des grandes luttes et de ses premiers avatars. Quand je suis venu au monde, tout cela était de l'histoire ancienne [...]. [S]i j'ai pu assister [...] à toute une série de ses dégringolades successives, je n'ai tout de même pas connu son premier élan, ses premiers revers, ses premiers soubresauts, plonges, rétablissements, glissades,

1. «À la fin de l'année scolaire, j'avais trois cent soixante-quinze heures d'absence non justifiées, sans parler d'autant d'heures d'absence ou peut-être même du double pour lesquelles j'avais rédigé et signé, en imitant la signature de mes parents, des lettres d'excuse si bien tournées qu'elles avaient été toutes agréées» (435).

2. Voir, notamment, Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Corti-Le Livre de Poche, «Biblio Essais», s. d., p. 17.

1. *Idem.*, p. 117.

2. Ce père «ne manqu[e] pas une occasion de [...] faire plaisir et même de [...] gâter» (442) les siens lorsqu'il rentre de voyage.

sauts périlleux, faux pas, entorses, raccrochages, coups de reins, grands écarts sur la corde raide dont certains durent être des tours mortels, à en juger par ce que j'en ai entendu raconter par tous ceux qui, à la maison, avaient été contraints d'assister ou qu'il avait fait participer à ses acrobaties, à ses excentricités de financier casse-cou [...]. (441)

Se trouvant dans une situation similaire à celles connues par son père, le fils est «venu trouver [s]on père» afin que celui-ci l'aide à rembourser ses dettes, avec comme toile de fond leur complicité supposée en matière de vie «dissolue»: «J'avais eu confiance en lui. Il en avait déjà vu de toutes les couleurs. Il en avait déjà fait bien d'autres. Il saurait bien tout débrouiller, lui, [...]. Il comprendrait. Il ne me laisserait pas *tomber*» (448, je souligne). La «montée» de l'escalier qui mène au bureau paternel traduit une manifeste aspiration à éviter la déchéance. Tout se passe à cet égard comme s'il s'agissait pour le fils, par ses aveux, de ratifier une complicité qui, jusqu'alors, n'avait cours que dans les désirs secrets du fils, de mettre à l'épreuve cette commune appartenance à un idéal marqué par le rejet d'une vie étriquée par la comptabilité et la thésaurisation. De deux héritages possibles, l'auteur semble choisir celui qui le place sous le signe et dans la filiation d'un père quelque peu étranger à son foyer.

Mais la reconnaissance que le fils escomptait de ses aveux ne s'opère nullement sur le mode de la complicité attendue du «tel père tel fils». Mais, alors qu'il «comp-tait» sur son père pour ne pas le «laisser tomber», le narrateur, au contraire, paraît tomber de haut devant la réaction de celui dont il attendait de l'aide:

[C]'était une question [...] à régler entre hommes. C'était pourquoi j'étais venu trouver mon père. [...] Et voilà qu'il se dégonflait et que je ne pouvais plus compter sur lui! (449, je souligne)

Monté chez son père pour que celui-ci lui vienne en aide, le fils assiste à un effondrement à la fois moral et physique de son géniteur, dont le spectacle coupe ses effets (de parole en particulier) au narrateur:

[J]e vis mon père [...] pleurer [...], et avant d'être arrivé au milieu de mes histoires compliquées, j'avais déjà perdu le fil des explications que j'avais préparées, tellement ce spectacle inattendu [...] me dépossédait de mes moyens [...]

Jamais je n'avais vu mon père dans cet état. Il était effondré. (447, je souligne)

«[E]ffondré» devant les révélations du fils, le père déchoit complètement du piédestal où l'avaient placé les récits de l'époque «de sa splendeur, [d]u moment héroïque des grandes luttes et de ses premiers avatars». Alors que sa faculté d'illusion faisait jusque-là tout son prix aux yeux du fils, cette confrontation dévoile le manque de consistance du géniteur à soutenir l'image héroïque que son fils a forgée à partir des récits familiaux, et à laquelle il s'est employé à correspondre.

Une redistribution des positions des personnages du récit relativement aux systèmes de valeurs s'opère alors, à travers la réactivation du champ lexical de la criminalité qui rapprochait jusqu'à présent le père de son fils. Si le narrateur paraît ce bonimenteur des prestiges de l'imaginaire, de l'ambition et de la jouissance criminelle investie dans la dépense gratuite, la réaction de celui-ci le situe finalement du côté d'une loi familiale bourgeoise. Non seulement il fond en larmes lorsque son fils lui dépeint sa situation mais, en outre, et surtout, en fustigeant son comportement il reproduit l'attitude de son beau-père par rapport à lui-même. Présenté comme un «coupable» (455) et un «condamné» (456), l'adolescent se voit enfermé dans sa chambre, qualifiée de «chambre de prisonnier» (455), tandis que son père mène en ville une «enquête» (457) sur son compte.

Une fracture symbolique s'ouvre entre le jeune homme et son père. Celui-ci, en refusant de régler les dettes de son enfant, refuse de les prendre à son nom. À propos de la moto acquise à crédit par son fils, il déclare se «lav[er] les mains» de «cette histoire [qui] pouvait [le] mener en prison». Et de conclure par un «[d]ébrouille-toi tout seul» (458) sans appel. Ce faisant, loin de prendre le rôle de complicité du prédécesseur compréhensif sur lequel a tablé l'adolescent, il se détache de son image criminellement connotée et le fils se retrouve ainsi seul hors-la-loi de la famille. En d'autres termes, le père évince son fils de son lignage, du lien qui les unit légalement par le nom, en se refusant à *répondre de* lui, c'est-à-dire de sa propre image, de ce qui lui ressemble ou lui (re)vient de lui-même dans le comportement de son enfant. Le narrateur le souligne en indiquant que «si [s]on père n'avait pas été un bambocheur connu, jamais, au grand jamais, on ne [lui] aurait consenti tout ce crédit en ville» (450).

Ce fils n'est pas épargné par la dévalorisation qui affecte la représentation de l'homme dont il s'agissait pour lui de s'attacher l'héritage symbolique. Dans sa chute, la figure paternelle déchue manque en effet de l'entraîner avec elle, littéralement. En effet, lorsqu'il grimpe sur une chaise pour éclairer le bureau de son père, celui-ci continue de l'incriminer en le traitant de «voleur» et en «[l]e secouant si rudement par le bras qu'il [le] f[a]it *presque* tomber de la chaise» (451, je souligne). Tout le destin choisi par le fils réside dans cet adverbe, qui indique que le narrateur ne choisit finalement pas. Si la chute de ce Commandeur de pacotille manque de l'entraîner avec lui, l'adolescent parvient en effet à se défaire de l'emprise spéculaire qu'elle exerçait jusque-là sur lui. En témoigne le passage de la figure paternelle d'un système de valeur à un autre au cours du récit.

Le flambeau du flambeur

La rupture entre le fils et ce père qui, à l'usage, correspond si mal à l'image héroïsée que s'en était forgée l'adolescent prend consistance à travers un imaginaire du feu en relation cryptée avec le pseudonyme de braises et de cendres de l'écrivain. En se combinant aux valeurs attachées aux schèmes de la chute et de l'ascension, le motif de l'herbe à brûler constitue un foyer de cohérence textuelle qui contribue à configurer l'axiologie du récit. Évoqué à l'entame du texte sur le mode du document ethnologique, le rite de «la maîtresse caisse» des marchands de thé chinois s'inscrit ainsi dans la scénographie secrète des origines du nom de plume. Il participe en effet d'un système de valeurs aux antipodes de celui qui régit la bourgeoisie neuchâteloise.

Extérieurement la maîtresse caisse ne se distingue en rien des autres caisses [...]. Mais c'est tout de même une caisse magique, car on a glissé à l'intérieur un petit morceau d'aimant qui sert de bobine à un long fil de soie [...]. Le tout est enveloppé dans une feuille de papier feutre couleur nuit. Et sur ce papier il y a un signe. Si au moment de la mise en vente, en ouvrant les caisses au petit bonheur pour prélever un échantillonnage, l'acheteur tombe par hasard sur ce petit Paquet dissimulé dans la caisse, le vendeur retire la caisse du lot, et le thé qu'elle contient, au lieu d'être mis en vente, est jeté quotidiennement [...] sur la fiente de chameau desséchée et les minuscules cubes de tourbe parfumée qui brûlent [...] durant toute la durée de la foire. (432)

Positivement marqué par le mouvement ascensionnel de la fumée qui s'en dégage, échappant à la loi du marché, ce thé mis à l'écart fait la part du feu. Il relève des principes du marchandage à la chinoise, décrit par Cendrars comme un art des présents: il s'agit de savoir «distribuer poliment les cadeaux [...] apportés» (432). L'auteur souligne en outre que les marchands chinois «professent le plus noir dédain pour l'exactitude dans leurs comptes» (430). Si ces mœurs commerciales peuvent les faire passer auprès des Européens pour des «voleurs[s]» (431), comme le jeune homme de *Vol à voile* auprès de son père, cette façon de procéder se rapporte dans le même temps à la poésie: ces caisses de thé «ne sont pas [...] numérotées [...]. Les expéditeurs chinois les recouvrent bien d'inscriptions, mais ces inscriptions [...] sont autant de poèmes, peints par des hommes de lettres très raffinés qui ignorent tout du commerce» (430).

Autre herbe à brûler, le tabac apparaît dans *Vol à voile* comme un pendant du thé – lequel doit être, note le narrateur, «livré [...] parfumé au consommateur» (428, je souligne). De façon plus générale, dans l'œuvre de Cendrars, la cigarette constitue un motif omniprésent, notamment sur les photographies de l'écrivain. Davantage, si, comme il le note sous forme d'axiome dans un texte tardif, «qui

fume, dort, dîne, écrit, lit»¹, fumer peut apparaître comme une activité parallèle, voire équivalente de celle de l'écrivain. À tel point que l'on peut voir dans la cigarette le double de la signature de l'auteur, ainsi que le suggère le dialogue du père et du fils dans *Vol à voile*. L'effondrement moral du premier aux yeux du second se traduit par une coïncidence entre son affaissement physique et moral et la chute de ses cigarettes. Le récit identifie par ce biais les deux mouvements et, par métonymie, le père à ses cigarettes.

Il s'était affalé sur son bureau, la tête dans les bras, sans me regarder. Une boîte de cigarettes qu'il venait de renverser se vidait doucement, les cigarettes roulant du coin de la table sur le tapis, les cigarettes tombant à terre, une à une. [...] Je ramassai les cigarettes par terre. Je les remis dans leur boîte. J'en allumai une. (448-449)

Le geste du fils consomme le renoncement à son désir d'identification avec le père, mais non avec son image héroïsée. Selon Gilbert Durand, «les symboles ascensionnels [...] apparaissent tous marqués par le souci de la reconquête d'une puissance perdue, d'un tonus dégradé par la chute»². En outre, si comme le souligne Richard Klein, l'activité du fumeur s'initie souvent sous le signe de l'illicite, du défi adressé à l'autorité³, ramasser les cigarettes de cet homme qui ne parvenait plus «à ranimer la flamme de son foyer» (446) et «en allum[er] une» revient, en réactualisant le schème ascensionnel propre au régime héroïque de l'imaginaire, à prendre la relève du père ou, plus précisément, de l'image que son fils s'en faisait. Il s'agit de faire main basse sur l'un des attributs du père imaginaire. Reprenant le flambeau du flambeur que fut son père, le jeune homme semble se refuser à *laisser tombée* cette image et l'introjecte par le biais de la cigarette, attribut de virilité, marque d'accession transgressive au monde des adultes, mais surtout participation au registre de la dépense somptuaire. Et le père d'interroger son fils:

- Tu fumes?
- Oui, papa.
- Depuis quand?
- [...]
- Depuis... depuis toujours. (449-450)

Parmi les achats qui l'ont endetté, le narrateur ne mentionne à aucun moment de cigarettes. Le contexte suggère dès lors que celle qu'il allume devant son père serait sa première. Cela ne l'empêche pourtant pas de répondre qu'il fume «depuis toujours». Tout se passe comme si cette contradiction signalait en sous-main la naissance d'un pseudonyme dont l'inscription dans l'œuvre donne à penser que l'auteur l'a également porté «depuis toujours», puisque Cendrars a tout fait pour écarter son nom de Sauser et pour faire passer son pseudonyme pour un nom

1 Blaise Cendrars, *Aujourd'hui*, suivi de *Jéroboam et la Sirène*, *Sous le signe de François Villon*, *Préface à Bourlingueur des mers du sud*, *Paris par Balzac*, *Préface à Forêt Vierge*, *Le Brésil et Trop c'est trop*, Claude Leroy (éd.), Denoël, «Tout autour d'aujourd'hui», 2005, p. 272, je souligne.

2 Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* (1969), Paris, Dunod, 1992, p. 162.

3 Richard Klein, *Cigarettes are Sublime*, Durham and London, Duke University Press, 1994, p. 86.

authentique. En tant que conjonction de braises et de cendres, la cigarette peut en effet se lire comme la convocation du symbolisme igné attaché à son pseudonyme par Cendrars et, constamment présente sur ses photographies, à la manière d'une signature iconographique¹.

Dès lors, la réponse du fils peut s'interpréter comme un rejet du rapport de filiation qui le lie à son père. Devant le manque de consistance de ce dernier au regard de l'image qu'il s'en faisait, le narrateur choisit de se forger une autre identité, de s'approprier un autre héritage, selon une démarche sanctionnée par la création d'une fausse signature. Mais, dans le même temps, cette inscription du motif du tabac dans la scénographie originelle de la pseudonymie préserve l'objet premier du désir d'identification du fils, placé sous le signe de la dépense somptuaire dont le tabac constitue un symbole. Le pseudonyme inscrit ainsi secrètement la mémoire du père imaginaire dans la signature qui brise le rapport de filiation avec le père réel. À ceci près que ce dernier semble avoir eu sa part dans l'émergence de cet imaginaire tabagique. Des recherches récentes ont en effet révélé que, le géniteur de l'écrivain, Georges Sauser, après avoir exercé différentes professions, devint négociant en tabac dans la région de Vevey en Suisse².

Une scène primitive

Vol à voile désigne en sous-main l'œuvre cendrarsienne comme le lieu d'écriture où s'opère le deuil d'une image fondatrice de l'identité du sujet. Pour le héros de *Vol à voile*, faire son deuil de ce père imaginaire consiste *d'une part* à prendre acte de – mais aussi, et du même coup, à œuvrer à – la séparation entre cette image et la personne réelle censée en supporter le poids et, *d'autre part*, à opérer un transfert en mettant en œuvre ce désir d'identification par l'introduction des traits de ce père imaginaire et leur *réalisation* à travers l'œuvre publiée sous le nom de «Blaise Cendrars». Bien des traits de la mythographie cendrarsienne rappellent en effet étrangement ceux d'un père héroïsé dont la figure procède de la transmission de récits familiaux, c'est-à-dire d'un embryon de littérature.

Selon Jean Starobinski, par l'effacement du patronyme qu'elle implique, la pseudonymie apparaît comme un geste parricide³. Dans le même temps, elle institue nécessairement une autre forme d'héritage, particulier en ceci qu'il est choisi. En

l'occurrence, *Vol à voile* donne secrètement à lire l'archéologie d'un pseudonyme qui, à l'époque des événements relatés, n'est pas encore apparu. La blessure narcissique liée au constat de la déchéance du père incite le fils à prendre sur soi d'incarner, *via* l'élaboration symbolique que constitue son œuvre littéraire, et tout particulièrement celle de l'auteur qui la signe, les traits d'un père imaginaire, fantasmé à partir des récits de ses frasques. En d'autres termes, l'œuvre de Cendrars s'emploie à conférer une consistance au père imaginaire, le géniteur de l'écrivain n'ayant pas été en mesure de soutenir cette existence dans le réel, au sein du champ littéraire.

À cet égard, il ne saurait être fortuit que l'unique mention du nom de l'auteur s'insinue dans la trame du texte comme une remarque incidente, dans l'aparté d'une parenthèse, et concerne la pratique littéraire du père :

(depuis, j'ai appris que mon père faisait également des vers, mais pas du Cendrars, qu'on se rassure, des vers suisses, c'est-à-dire des vers platement, bassement patriotiques :... *Le Sapin vert... L'Alpe blanche...* etc.) (446)

Cette considération sur les vers paternels réitère la scission opérée entre le père imaginaire incarné par Cendrars et le père «platement, bassement» réel dont il prend ses distances. En dépit de son évidente ironie, elle manifeste une significative inquiétude de voir assimilés Cendrars et le père de *Vol à voile*. Cette dénégation doit-elle se lire comme un aveu dont les termes seraient inversés ? Selon cette hypothèse, ce ne serait effectivement pas le père qui ferait «du Cendrars», mais bien celui-ci qui occuperait la place du père, à ceci près que le père en question n'est pas celui, réel, qui joue des stéréotypes éculés relatifs aux alpages helvétiques, mais un père imaginaire, qui aurait été condamné à le rester si le démon de l'écriture ne s'était pas emparé du jeune homme qui l'a imaginé et s'est refusé à en faire le deuil.

La scène primitive de *Vol à voile* a connu plusieurs reprises dans l'œuvre et dans la vie de l'écrivain, toujours en rapport avec l'écriture d'un livre particulier et en impliquant d'autres écrivains. Extraordinairement parlante, sa première occurrence textuellement attestée se situe à la frontière du littéraire et du biographique, au moment de l'entrée de Cendrars en littérature. Quelques années après les péripéties relatées dans *Vol à Vol*, un jeune helvète résidant à Paris, Frédéric Sauser rédige à l'intention de Guillaume Apollinaire un billet symptomatique. En garde à vue pour avoir tenté de dérober un exemplaire de *L'Hérésiarque et Cie*, le signataire de ce courrier prie l'auteur de l'ouvrage d'intervenir en sa faveur auprès de l'éditeur. Cette scène annonce étrangement celle des aveux que le narrateur de *Vol à voile* fait à son père : dans les deux cas, il s'agit en effet de solliciter un aîné admiré pour qu'il intervienne auprès de débiteurs.

Cette étonnante correspondance de situations entre le récit et la lettre se scelle dans la reprise d'une même proposition :

1. À ce sujet, voir David Martens, «Blaise Cendrars – Photographies d'un pseudonyme», in Jean-François Chassay et Bertrand Gervais (éds), *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, «Figura», n° 19, vol. 1, 2008, pp. 157-177.

2. Voir Christine Le Quellec Cottier, «La naissance du poète», *Continent Cendrars*, n° 11, 2004, pp. 19-33, p. 25.

3. Jean Starobinski, «Stendhal pseudonyme», pp. 191-240, in *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, «Le Chemin», 1961.

Veuillez je vous prie faire quelque chose pour moi – désintéressez Stock.¹
Tiens, voici la liste de mes dettes, vois si tu peux faire quelque chose pour moi.
(449)

Dans ce contexte judiciaire, Frédéric Sauser motive cette sollicitation en rappelant au destinataire l'envoi qu'il lui a fait précédemment de son premier poème : « Je suis l'auteur de "Pâques à New-York", Blaise Cendrars, le poème que je vous ai fait parvenir récemment ». Don pour don, le vol semble présenté, par la bande, comme une tentative pour réparer un don de Cendrars auquel Apollinaire n'a semble-t-il pas encore répondu à cette date. Le vol se situe par-delà la loi de la propriété et de ses protocoles de transmission. En ce qu'il tend à exercer une mainmise sur la propriété d'autrui, il touche de près à la problématique de l'identité : celui qui dérobe à son propriétaire un objet s'empare du même coup d'une part de l'identité de celui-ci, en plaçant l'un de ses attributs sous sa coupe, qu'il s'agisse de cigarettes ou de livres, le passage de l'un à l'autre marquant une entrée de la scène fantasmatique sur celle de la vie littéraire.

Le pseudonyme Blaise Cendrars apparaît comme une création qui, telle qu'elle se donne à lire dans *Vol à voile*, cristallise les enjeux d'une stratégie littéraire enracinée dans une histoire familiale dont elle porte la trace. À en croire ce récit fondateur, la scénographie dont procède le choix de cette signature consiste à opérer de force la captation d'une reconnaissance refusée ou perçue comme telle, celle père ou de celle d'Apollinaire. À l'échange de dons refusé se substitue un vol de l'identité de l'autre, selon un scénario que Cendrars a réécrit à plusieurs reprises dans ses livres, avec ses traductions d'Al Jennings² ou avec ses poèmes puisés dans la prose de Gustave Lerouge, en particulier³. Ce faisant, l'auteur se dépeint comme un héritier illégitime – dans la mesure où il s'empare de force de l'héritage qu'il vise –, mais aussi comme supra-légitime car, par son geste, qui s'assimile à un larcin d'écriture⁴, il met en acte les traits de la figure imaginaire, celle du hors-la-loi familiale, dont il s'approprie, de force, l'héritage symbolique.

En 1929, lorsque Nino Franck demande à l'auteur lors d'un entretien de lui confirmer que Blaise Cendrars n'est pas son « vrai nom », celui-ci lui répond, déplaçant le sens de la question de la véracité du nom à sa vérité symbolique : « Au contraire, il n'est qu'à moi, c'est mon nom le plus vrai »⁵, répond le poète. Singulière revendica-

tion d'une absolue singularité marquée par un nom de plume qui paraît, de ce fait, résolument soustrait à toute forme d'héritage, tout se passant à cet égard comme si le propre devait coïncider avec un absolu solipsisme. De ce nom de plume sous-tendu par le mythe du phénix renaissant de ses cendres, l'écrivain allait toutefois, trois ans plus tard, dans *Vol à voile*, faire le récit des origines et montrer qu'il porte en son sein(g) la mémoire d'une figure à laquelle Frédéric Sauser, constatant son inexistence, allait donner vie sous le nom de Blaise Cendrars.

1. Blaise Cendrars, *Inédits secrets*, Miriam Cendrars (éd.), Paris, Le Club français du livre, 1969, p. 269.

2. Voir David Martens, « Portrait du traducteur en hors-la-loi. Blaise Cendrars et Al Jennings », pp. 63-79, in David Martens (éd.), *Blaise Cendrars et l'imaginaire du crime*, Paris, L'Harmattan, « Structures et pouvoirs des imaginaires », 2008.

3. Pour une étude détaillée de plusieurs des avatars de ce scénario fondateur de la pseudonymie Cendrarsienne, voir notre *L'invention de Blaise Cendrars. Une poétique de la pseudonymie*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, « Cahiers Blaise Cendrars », 2010.

4. Sur cette problématique, voir Ralph Schoolcraft, « Larrons, larcins et l'écriture, la symbolique du vol dans les écrits de Blaise Cendrars », pp. 145-154, in Monique Chefedor (éd.), *La Fable du lieu. Études sur Blaise Cendrars*, Paris, Champion, « Varia », 1999.

5. *Les Nouvelles Littéraires*, 21 décembre 1929, p. 5.